

I R A N

PORTRÄT
EINES
LANDES

29.02.2024
04.08.2024



Deutsch

Hinweis:

Bei allen hier ausgestellten Fotografien handelt es sich um Abzüge auf Albuminpapier, die in der Zeit zwischen 1880 und 1896 in Iran entstanden sind. Sie wurden von Emil Alpiger (1841–1905) vor Ort erworben und gelangten als Geschenk seiner Erben ans Museum Rietberg.

Die Umschrift der persischen Eigennamen und Ausdrücke erfolgt nach den Richtlinien von IJMES. Eine Ausnahme bilden bereits eingedeutschte Begriffe wie Teheran (statt Tehran), Kerman (statt Kirman), Kadscharen (statt Qajaren) oder Rascht (statt Rasht).

Iran – Porträt eines Landes

Ein Land: Iran – ein Fotograf: Antoin Sevruguin – ein Sammler: Emil Alpiger – ein Zeitabschnitt: zwischen 1880 und 1896.

Soweit der äussere Rahmen der Ausstellung.

Was kann eine solche Ausstellung für uns heute bedeuten?

Aktuell scheint bereits das Leben von Antoin Sevruguin:

Als Kind armenischer Eltern in Iran geboren, wuchs er im georgischen Tiflis auf und arbeitete später in Teheran. Wir würden ihn heute einen «Secondo» nennen – er selbst bezeichnete sich eine Zeit lang als «russischer Fotograf», sprach Persisch, Armenisch, Georgisch und wohl Azeri (eine Turksprache), inserierte als «photographe artistique» auf Französisch, verstand sich aber als Iraner.

Sein Ziel war es, ein möglichst umfassendes Porträt seiner Wahlheimat zu schaffen. Sein Œuvre umfasste rund 7000 Glasnegative, von denen die meisten 1908 zerstört wurden. Ein herber Schlag. Dennoch haben viele Aufnahmen überlebt. Schon damals wurden seine Lichtbilder in europäischen Büchern publiziert, er wurde in Brüssel und Paris mit Goldmedaillen ausgezeichnet und 1900 durch den Schah geadelt. Noch heute beziehen sich Künstler*innen im Iran auf ihn.

Für sehr viele internationale und iranische Fachleute aber ist Antoin Sevruguin immer noch ein «Ausländer», jemand, der Land und Leute mit «fremdem Blick» fotografierte. – Aber stimmt das? Wie erkennen wir heute, ob Sevruguins Fotos «exotisch», «orientalistisch», «ethnografisch» oder «iranisch» sind? Und weiter gefragt: Wie haben denn seine Zeitgenossen die Aufnahmen verstanden?

Hier hilft uns Emil Alpiger, ein Schweizer Unternehmer, der fast 20 Jahre in Iran lebte, bevor er 1896 nach Zürich zurückkehrte. Alpiger, der Europäer, war Mitglied der Mittelschweizerischen geographischen-commerciellen Gesellschaft; er erwarb rund 400 fotografische Abzüge. Viele von ihnen hat Alpiger be-

schriftet – und so wissen wir, was er damals in den Fotos gesehen hat. In Iran gibt es ebenfalls Alben mit Sevruguins Aufnahmen, die eine persische Interpretation liefern.

Uns heute erzählen diese Aufnahmen zwar von einem fernen Land und einer anderen Zeit, berichten von Glanz und Elend, von Moderne und Armut, von Schönheit und Wildheit – bewegend, befremdend, erheiternd und staunenerregend. Doch die Bilder lehren uns auch, dass vieles erst auf den zweiten, dritten Blick verständlich wird.

Raum 1

Fremdbild und Selbstbild

Antoin Sevruguin (1851–1933) erlernte das Fotografieren in Tiflis bei Dmitri Yermakov (1845–1916), Sohn eines italienischen Vaters und einer georgischen Mutter österreichischer Herkunft. Der Name Yermakov stammt von seinem Stiefvater.

Der «russische Fotograf» Yermakov bereiste und fotografierte den Kaukasus, seine Völker, Städte und Monumente. Seine Motivwahl, sein Stil und seine Bildkompositionen beeinflussten zu Beginn auch Sevruguin. Dies ist besonders offensichtlich in seinen Typenporträts vor leeren Wänden. Solche Typenporträts sind ein Merkmal des «Orientalismus».

Bald schon ging Sevruguin aber eigene Wege. Die Porträts werden «iranischer». Er orientierte sich nicht mehr an westlichen Seherwartungen oder «malerischen» Kompositionen, sondern bediente den iranischen Blick.

Spannend sind die Fotos von Frauen bei sich «zu Hause». Liegend, sitzend, stehend, erotisches oder argloses Porträt, «Odaliske» oder Mutter: Viele der Aufnahmen entziehen sich einer unmittelbaren Interpretation.

Porträts mit oder ohne Stuhl sagen viel darüber aus, wie sich die Porträtierten selbst sahen. Der Stuhl war ein europäischer Import und signalisierte «Modernität». Hierzu gehören auch asymmetrische Arrangements. Klassisch persisch hingegen sind symmetrische Kompositionen, in denen die Abgebildeten auf dem Boden sitzen.

Die folgenden Erläuterungen zu einzelnen Werken im ersten Raum sind etwas länger gehalten, denn an den Fotografien lassen sich die beiden eingangs gestellten Fragen, die im Zentrum der Ausstellung stehen, exemplarisch erörtern: Bedient die Aufnahme westliche oder iranische Sehgewohnheiten, oder sogar beide? Und wenn dies zutrifft: Wer hat die Aufnahme wie interpretiert? Die erste Frage bezieht sich auf die mögliche Intention des Fotografen, die zweite zielt auf die Wahrnehmung durch zeitgenössische Betrachter*innen.



1 «Tscharwedan» (Handlinger?)
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.5



1a Früchte- und Gebäckverkäufer
in Tiflis
Dmitri Ivanovich Yermakov
(1845–1916)
© Public Domain

In der frühen Fotografie verstand man unter einem Typenporträt die Aufnahme einer Vertreterin oder eines Vertreters einer bestimmten Berufs-, Gesellschafts- oder Volksgruppe. Merkmal eines Typenporträts sind in der Regel: ein neutraler Hintergrund sowie Kleidung und/oder Gegenstände, welche die abgebildete Person auszeichnen. Dabei steht nicht die Individualität der Person im Zentrum, sondern die Erkennbarkeit der von ihr eingenommenen Rolle. Das Typenporträt taucht häufig im Zusammenhang von geografischen und ethnografischen Darstellungen auf, ist aber – und dies gilt es hervorzuheben – nicht auf den aussereuropäischen Raum beschränkt. Das Typenporträt hat seinen Ursprung in den Illustrationen der europäischen Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts.

Häufig sind die Aufnahmen mit einer erklärenden Aufschrift oder einem landessprachlichen Begriff versehen, entweder direkt auf der Fotografie, später bei Ansichtskarten als Aufdruck oder aber als Beschriftung in den Alben der verschiedenen Besitzer. Im vorliegenden Fall hat Emil Alpiger unter der Aufnahme vermerkt: «Tscharwedan». Alpiger verstand darunter offenbar einen Handlinger, der durch die Strassen zieht und für kleinere Reparaturaufträge herbeigezogen werden kann.

Antoin Sevruguins Aufnahme, die mit seinem kyrillisch geschriebenen Namen versehen ist, folgt der in den 1870er/80er Jahren gängigen Auffassung eines Typenporträts. Dies wird deutlich im Vergleich mit den beiden anderen Aufnahmen aus derselben Zeit, die hier abgebildet sind. Das zweite Bild (Nr. 1a) stammt von Sevruguins Lehrer Dmitri Ivanovich Yermakov



1b Porteur d'eau bénite
Pascal Sébah (1823–1886)
INHA, Paris
© Public Domain

(1845–1916) und zeigt einen kinto, einen Früchte- und Gebäckverkäufer in Tiflis. Auf dem Vergleichsbild Nr. 1b ist ein «Porteur d'eau bénite», ein «Träger geweihten Wassers», von Pascal Sébah (1823–1886) zu erkennen, einem osmanischen Fotografen.



2 «Bachtiane»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.44

Emil Alpiger identifizierte den Porträtierten in seinem Album als «Bachtieren» und verstand die Aufnahme folglich als Typenporträt.

Tatsächlich weist die Aufnahme fast alle Merkmale eines ethnografischen Bildnisses auf (siehe Nr. 1). Auffallend ist jedoch, dass weder die Tracht noch ein einzelnes Kleidungsstück auf das Volk der Bachtieren verweist, obwohl dies in anderen Aufnahmen Sevruguins durchaus der Fall ist (siehe bspw. Raum 2, Nr. 35). Die Haltung des Porträtierten wirkt auch nicht, als sei sie für einen «fremden Blick» inszeniert. Im Gegenteil, der Porträtierte schaut vertrauensvoll, wenn auch etwas angestrengt, in die Kameralinse. Auch seine Haltung ist aufschlussreich: Seine rechte Hand ruht locker auf dem Heft des Dolches, den er in seine Leibbinde gesteckt hat, und das Gewehr hält er an der Mündung des Laufs. Dieselbe Haltung findet sich bereits auf gemalten persischen Porträts aus dem 17. Jahrhundert.



3 **Porträt eines Derwischs**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.136



3a **Porträt eines jungen Mannes**
Dmitri Ivanovich Yermakov
(1845–1916)
© Public Domain



3b **Porträt des jungen Derwischs**
Nur 'Ali Shah (um 1748–1798)
Iran, Teheran, um 1880;
Pigmente und Gold auf Papier
Inv.-Nr. 2014.160 (Ankauf mit
Mitteln von Regula Brunner-
Vontobel)

Das Bruststück eines Derwischs mit Kopf in Dreiviertelansicht ist als romantisierende Variante eines Typenporträts konzipiert. Das bestätigt auch der Vergleich mit Yermakovs Bildnis eines jungen Mannes, das darunter (Nr. 3a) abgebildet ist.

Porträts von Mystikern haben in der persischen Kunst eine lange Tradition, besondere Verehrung genoss im 19. Jahrhundert der Derwisch Nur 'Ali Shah (um 1748–1798), von dem zahlreiche postume Porträts überliefert sind, wie das hier (Nr. 3b) abgebildete aus der Zeit um 1880. Dieses Porträt basiert auf einem grösseren Ölgemälde, auf dem das Aussehen von Nur 'Ali aufgrund von Beschreibungen «rekonstruiert» wurde. Die Gegenüberstellung der beiden zeitgleich entstandenen Bildnisse macht die unterschiedlichen Auffassungen zwischen westlichem Typenporträt und idealisiertem iranischen Porträt deutlich: Die Pose mit dem «verlorenen Blick» in Sevruguins Fotografie, der die «mystische Verinnerlichung» des Derwischs verbildlichen soll, ist ein westlicher Kunstgriff.



4 **Porträt einer jungen Frau**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.45

Rein formal besitzt das Porträt der jungen Frau einige Ähnlichkeiten mit dem Typenporträt eines Derwischs (Nr. 3). Sie neigt den Kopf ebenfalls zur Seite und hält den Oberkörper fast parallel zum Bildgrund. Der viele Schmuck um den Hals, das einfache Kopftuch und das Obergewand mit seinem charakteristischen Dessin weisen möglicherweise auf eine bestimmte soziale oder ethnische Zugehörigkeit hin.

Gegen ein Typenporträt spricht allerdings die kaum sichtbare Lehne eines Bugholzstuhles. Ein Typenporträt will nicht nur das allgemein Gültige abbilden, es inszeniert die Dargestellten auch zeitlos: Hinweise auf die Gegenwart fehlen immer. In diesen Merkmalen spiegelt sich die damals gängige Auffassung vom «Orient» als Gegenstück zum modernen, aufgeklärten, fortschrittlichen «Westen» wider. Der Stuhl widerspricht einer solchen Auffassung.



5 **Gruppenporträt von vier sitzenden jungen Persern**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.133

Die vorangegangenen Beispiele (Nrn. 1 und 2 sowie 3 und 4) machen deutlich, dass die Frage nach dem «fremden» oder «iranischen» Blick nicht immer sofort und eindeutig beantwortet werden kann. Es ist auch nicht in jedem Fall klar, ob es sich um das Porträt einer bestimmten Person handelt – oder ob nicht vielmehr ganz allgemein ein «Bachtiare», eine «Kurdin», ein «Derwisch» oder ähnliches dargestellt ist, also Typen im Gegensatz zu Individuen.

Bei den vier jungen Iranern auf dieser Aufnahme dürfte es sich hingegen um ein privates Gruppenporträt handeln. Hierzu ist anzumerken, dass es damals keine Urheberrechte gab und dass Porträtaufnahmen nicht denjenigen gehörten, die sie in Auftrag gaben. Fotografien waren gemeinfrei, oder modern ausgedrückt, sie gehörten der «Public Domain» an und wurden, einmal hergestellt, immer wieder zum Verkauf angeboten. Dessen waren sich die Porträtierten bewusst. Dementsprechend nehmen sie auf den Bildern eine gesellschaftlich akzeptable Haltung ein. Sie geben sich, als bewegten sie sich im öffentlichen Raum.

Die vier Männer sitzen abwechselnd erhöht oder auf dem Boden. Dieses Arrangement ist nicht westlich, sondern findet sich immer wieder auf iranischen Gruppenporträts. Ebenfalls iranisch ist der Innenraum. Es handelt sich um einen der repräsentativen Empfangs-

räume in Häusern der städtischen Oberschicht. Die gepflegte, aus mehreren Teilen bestehende Kleidung der Porträtierten entspricht diesem repräsentativen Interieur. Dies spiegelt sich auch in der Haltung wider, besonders der Hände, die für konservative Mitglieder der städtischen und religiösen Oberschicht charakteristisch ist. Die Hände sind entweder im Schoss übereinandergelegt oder ruhen auf den Oberschenkeln.



6 «Oberpriester v. Hamadan»
Unbekannter iranischer Fotograf
Inv.-Nr. 2023.14.39



6a «Emir turc»
Pascal Sébah (1823–1886)
Inv.-Nr. FRP 1-14



7 Ganzkörperporträt einer
Perserin
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.163

Das Porträt des – in Alpigers Worten – «Oberpriesters von Hamadan», dem Oberhaupt aller Geistlichen dieser westiranischen Stadt, ist ohne Zweifel iranisch. Das wird in der Gegenüberstellung mit Pascal Sébahs Typenporträt eines «Emir turc» deutlich. Wichtig, um den Unterschied zwischen «autochthoner» (einheimischer, indigener) und «orientalistischer» Aufnahme zu erkennen, ist, wie oben bereits angedeutet, die Haltung von Körper und Händen. In Iran sitzt oder steht die oder der Porträtierte in der Regel frontal zur Kamera, die Hände sind, wenn sie unbeschäftigt sind, im Schoss gefaltet oder ruhen, was seltener ist, auf den Oberschenkeln.



8 Zeltsiedlung mit Gruppe
stehender und sitzender
Männer
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.115



8a Mitglieder des Zafaranlu-Stammes
'Abdullah Qajar
Museum des Golestanpalastes,
Teheran, Album 240, Nr. 107
(aus: Nabipour/Sheikh 2018)

In Alpigers Alben sind vier Aufnahmen von Sevruguin enthalten, die dem Leben von Nomaden gewidmet sind. Sie zeigen jeweils eine Gruppe von Männern und/oder Frauen, die – wie hier – bei einer alltäglichen Verrichtung zu sehen sind. Bemerkenswert ist Alpigers Interpretation dieser Fotografien: In einem Fall lautet die knappe Bildlegende «Tshadyñ siah (Schwarzzelte)», in einem anderen Fall steht auf der Rückseite des Abzugs «type (des peuples nomades au bord de Caspienne)» (Nr. 24, Raum 2) oder er notiert «Ghache-ghaï», d.h. Kaschkai (Nr. 23, Raum 2). Für Alpigier besaßen die Aufnahmen in erster Linie also eine ethnografische Qualität.

Bemerkenswerterweise existiert aus den Jahren 1891–1892 eine Reihe ähnlicher Aufnahmen, die 'Abdullah Qajar, ein Verwandter von Nasir al-Din, dem damaligen Schah, im Auftrag des Herrschers anfertigte. Eines der Bilder ist unterhalb von Sevruguins Fotografie abgebildet (Nr. 8a). Es zeigt gemäss Legende Mitglieder des Zafaranlu-Stammes. Das Arrangement ist mit Sevruguins Aufnahme vergleichbar, allerdings sind alle Personen auf dem Bild von 'Abdullah Qajar frontal aufgereiht.

'Abdullah Qajars Fotografien hatten zum Ziel, dem Schah ein Bild seines Landes und seiner Untertanen zu liefern. Sevruguin verfolgte zwar eine ähnliche Absicht, doch war ihm offensichtlich daran gelegen den Eindruck zu erwecken, als seien die Aufnahmen in einem unbemerkten Augenblick entstanden: Die Männer im Bild wirken unbekümmert, sie nehmen keine Posen ein und nichts deutet darauf hin, dass sie von dem Fotografen Notiz nehmen. Das ist ungewöhnlich. Zum einen mag sich dies dadurch erklären, dass Sevruguin und seine Modelle dieselbe Sprache sprachen. Zum anderen besass er offenbar die Gabe, auf die Menschen, die er fotografierte, einzugehen. Sie vertrauten ihm und benahmen sich vor seiner Linse ungezwungen und natürlich.



9 **Drei sitzende Derwische**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.137



9a **«Derviches hurleurs»**
Pascal Sébah (1823–1886)
Inv.-Nr. FRP 1-13



10 **«Kurdin»**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.35

Antoin Sevruguin schuf – wahrscheinlich zu Beginn seiner Karriere – nicht nur Typenporträts von Einzelpersonen, sondern auch von Gruppen. Dazu zählt die Aufnahme von drei Derwischen. Das Bild ist sorgfältig arrangiert und Sevruguin legte viel Wert darauf, sämtliche Gegenstände, die mit den Mystikern in Verbindung stehen, im Bild festzuhalten. Dies betrifft nicht nur die unterschiedlich geformten Stöcke und symbolischen Waffen sowie die Bettelschalen, sondern auch die Rauchtensilien wie Pfeife, Tabaksbeutel und anderes mehr.

Auch in diesem Beispiel hilft der Vergleich mit einer weiteren Aufnahme von Pascal Sébah (Nr. 9a), die Qualität von Sevruguins Aufnahme herauszuschälen. Sébahs Aufnahme, die etwas älter ist, liest sich wie eine für das Theater oder die Oper bestimmte Inszenierung dreier «derviches hurleurs»: Jeder der drei Mystiker schaut in eine andere Richtung und nimmt eine bestimmte Pose ein. Auffallend ist auch der Vordergrund: ein gefliester Weg, der in seltsamem Kontrast steht zum Rasenstück und dem hinter der Gruppe aufgespannten Landschaftsprospekt. Auch wenn Sevruguins Aufnahme ebenfalls gestellt ist, blicken sich seine Protagonisten doch gegenseitig an und vermitteln die Idee, als wären sie miteinander im – zumindest gedanklichen – Austausch. Die Szene spielt sich im Innenhof eines Hauses ab – ein möglicher, wenn auch eher unwahrscheinlicher Ort für ein Mystikertreffen.

Diese Fotografie nimmt eine interessante Mittelstellung ein: Sie ist noch dem Typischen verpflichtet, lässt aber bereits das Momenthaft-Natürliche erkennen wie in Nr. 8.

Eines der auffallendsten Themen in der frühen iranischen Fotografie im Allgemeinen und in Antoin Sevruguins Œuvre im Besonderen sind Aufnahmen von Frauen im «häuslichen Umfeld». Sie befinden sich in einem Innenraum und tragen die im Haus übliche Kleidung. Diese besteht aus einem sogenannten *shalita* (ausgesprochen: «schalité»), einem kurzen, bauschigen Röckchen (von dem gesagt wird, dass es auf das französische Ballett-Tutu zurückgehe), einem Hemd und darüber einem kurzen, anliegenden Jäckchen sowie weissen Söckchen oder Strumpfhosen. Wie die Aufnahmen Nrn. 7 und 15 zeigen, konnte ein bis zu den Ellenbogen reichendes Kopftuch dazukommen. Diese



11 **«Perserin (Intérieur)»**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.34



12 **Auf der Seite liegende Frau**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.19



13 **Auf der Seite liegende Frau**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.37



13a **Junge Frau mit Hündchen**
Afzal al-Husaini (tätig ca. 1630–1660), Pigmente, Tinte und Gold auf Papier
British Museum, London,
1930,0412,0.2
© Public Domain

Kleidung versteckten die Frauen, wenn sie sich in der Öffentlichkeit zeigten, unter einer weiten Überhose und dem Tschador (vergleiche Nr. 18); das Gesicht verbargen sie unter einem Gesichtsschleier. Zwischen der Kleidung im Innern des Hauses, auf Persisch *darun* genannt, und ausserhalb des Hauses, *birun*, bestand also ein Gegensatz, der vor allem westliche Ausländer, Frauen wie Männer gleichermaßen, faszinierte. Und so erstaunt es nicht, dass auch Emil Alpiger eine ganze Reihe entsprechender Aufnahmen gesammelt hat.

Da es Männern ausserhalb der Familie generell nicht gestattet war, Frauen unverschleiert zu sehen – unabhängig davon, ob dies im Haus selbst war oder ausserhalb –, werden diese Aufnahmen schnell mit Sinnlichkeit assoziiert. Vergleicht man die Posen jedoch untereinander, offenbaren sich Unterschiede in der Haltung, im Blick und in Details der Kleidung, die von Bedeutung sind. Diese feinen Abstufungen zwischen einer «anständigen», einer «wenig sitzamen», einer «erotischen» oder einer «anzüglichen» Fotografie lassen sich nicht verbindlich festlegen und variierten je nachdem, ob eine Europäerin oder ein Europäer oder eine Iranerin oder ein Iraner darauf blickte.

Scheinbar eindeutig sind Aufnahmen wie Nrn. 12 und 13. Sie entsprechen – aus westlicher Sicht – dem Bild der «Odaliske» und lassen unmittelbar an europäische Gemälde der «sinnliche Orientalin» denken, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Orientalismus, besonders den «Haremsszenen», in Mode kamen. Allerdings – und dies mag auf den ersten Blick erstaunen – finden sich solche Fotografien auch in iranischen Sammlungen. Das bedeutet, dass Sevruguin damit nicht nur einen europäischen Blick bediente, sondern auch den seiner Landsmänner.

Dieser Umstand lässt sich kunsthistorisch erklären: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts entdeckten persische Künstler den italienischen, vor allem den venezianischen Akt als neues Genre für ihre Malerei und entwickelten ihn weiter. Möglicherweise im Zuge der «Wiederentdeckung» jener Miniaturmalerei zu Ende des 19. Jahrhunderts übernahmen iranische Fotografen einzelne Motive. Am deutlichsten wird dies in der Fotografie Nr. 13, die sich mit Afzal al-Husainis Miniatur von ca. 1645 vergleichen lässt (Nr. 13a). Bemerkenswert ist die Haltung der Arme, die auf den antiken Schlafgestus zurückgeht. Zentral sind die nackten



14 **Sitzporträt einer Frau**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.155

Füsse und der freie Bauchnabel. Im 17. Jahrhundert waren beide ein visueller Hinweis darauf, dass es sich bei der dargestellten Frau um eine Prostituierte handelte. Derselbe Hinweis funktionierte auch zwei Jahrhunderte später.

Einfacher zu dechiffrieren ist die Erotik in der Aufnahme Nr. 11: Hier ist das Modell dabei, ihr *shalita* auszuziehen.

Emil Alpiger scheint die Erotik dieser beiden Bilder (Nrn. 11 und 13) nicht bewusst gewesen zu sein: Diese Bilder sind mit völlig anderen Sujets in ein und dasselbe Album geklebt. Zudem wissen wir, dass seine Tochter – und wohl auch seine Frau sowie Freunde und Bekannte – die Alben kannten und betrachteten. Aufschlussreich sind auch seine Legenden. Unter Nr. 11 vermerkte er: «Perserin (Interieur)». In einem anderen Fall notierte er: «Perserin im Hauskleid».

Wie weit die Interpretation solcher Bilder aus europäischer bzw. aus iranischer Sicht auseinanderdriften kann, lässt sich abschliessend an Nr. 10 demonstrieren. Seiner Beischrift gemäss sah Alpiger in der Porträtierten eine «Kurdin». Das lässt sich durch den Kopfputz erklären, der gemäss Alpigers Beobachtungen typisch für Kurdinnen war und sich in zahlreichen weiteren Aufnahmen finden lässt. Dasselbe Bild existiert aber auch in einer iranischen Sammlung. Hier wird die Dargestellte als «Jüdin» identifiziert, die im Haus des Kronprinzen arbeite. Andere, ähnliche Aufnahmen von Frauen werden in demselben iranischen Album als «Prostituierte» bezeichnet (siehe zum Vergleich Nr. 14). Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Frauen des Susmani-Stammes historischen Quellen gemäss für ihre Tänze berühmt waren, aber auch als Prostituierte arbeiteten. Tatsächlich finden sich in Alpigers Sammlung mehrere Aufnahmen von Mitgliedern der Susmani, die er unterschiedslos als «Kurden» bezeichnete.



15 **Gruppenporträt dreier Mädchen und einer älteren Frau**
Unbekannter iranischer Fotograf
Inv.-Nr. 2022.428.172



16 **Händler von Medizinalwurzeln und -kräutern**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.62



17 **Nasir al-Dawla Farmanfarma, Gouverneur von Kerman (1881–1891)**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.47



18 **Doppelporträt einer Mutter mit Kind**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.166



19 **Gruppenporträt von Kindern**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.144



20 **Doppelporträt einer jungen Frau und eines Mädchens**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.39

Die Regeln, was sich für Iranerinnen und Iraner schickte, wenn sie sich porträtieren liessen, scheinen von der sozialen Stellung der Abgebildeten abzuhängen.

Interessant sind die beiden Fotografien Nr. 18 und Nr. 20, die beide eine jüngere Frau mit einem Kind zeigen. Aufnahme Nr. 18 demonstriert, was in den Augen der städtischen Oberschicht sowohl als anständig und ehrbar als auch zeitgemäss galt. Die Frau sitzt auf einem Stuhl und trägt Überhosen und einen Tschador, also jene Kleidung, mit der sie sich in der Öffentlichkeit zeigen konnte. Dabei darf nicht vergessen werden, dass der Fotograf, der mit ihr nicht verwandt war, bereits diese Öffentlichkeit repräsentierte. Das männliche Pendant zu Nr. 18 ist das Porträt von Nasir

al-Dawla Farmanfarma (Nr. 17), einem Kadscharenprinzen und Gouverneur von Kirman (1881–1891). Seinem Stand entsprechend trägt er eine westlich inspirierte Uniform und hält den Paradesäbel gemäss europäisch-militärischem Protokoll. Hintergrund und Möblierung des Porträts sind europäisch und in den Nrn. 17 und 18 identisch; die Textilien hingegen sind iranisch. Hier sei darauf hingewiesen, dass die Aufnahmen zwar wie europäische oder zumindest europäisierende Studioporträts aussehen, dass sie aber im Innenhof eines Hauses aufgenommen wurden, wie man an dem schmalen Streifen zwischen Bodenbelag und Prospekt in Nr. 17 erkennt.

Ganz anders präsentiert sich das Doppelporträt Nr. 20. Nicht nur, dass es in einem traditionellen Innenhof mit Wasserbecken und Topfpflanzen entstand. Auch Haltung und Kleidung der Porträtierten unterscheiden sich von Nr. 18. Mangels Informationen lässt sich über ihren sozialen Status nur spekulieren. Aufschlussreich ist zumindest, dass sowohl die Frau als auch das Mädchen eine Blume in der Hand halten. Blumen als persönliches Attribut sind in Porträts in Persien, aber auch im Osmanischen Reich und in Mogulindien seit dem späten 15. Jahrhundert verbreitet. Diese traditionelle Wahl – zusammen mit den bereits erwähnten Details – lässt darauf schliessen, dass die zwei Porträtierten nicht der urbanen Oberschicht angehören. Vielleicht handelt es sich um eine Hausangestellte mit ihrer Tochter.



21 Doppelporträt zweier Mädchen
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.134



22 Brustbildnis einer jungen Frau
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.129

«Schnappschuss» oder inszenierte Komposition?

Viele Aufnahmen von Sevruguin wirken interessanterweise, als seien sie im Moment entstanden, ohne grosse Vorbereitung. Im Vergleich zu den Bildern seines Zeitgenossen Yermakov bewegen sich die Porträtierten unbekümmert und natürlich. Offenbar vertrauten die Modelle ihm: Er sprach nicht nur ihre Sprache, sondern teilte mit ihnen dieselben Sitten und gesellschaftlichen Codes.

Dass dieser Eindruck täuscht, sieht man an jenen Bildern, auf denen Zuschauer mit im Bild sind – wie zum Beispiel im Basar (Nr. 29). An den Zuschauern am linken Bildrand erkennt man deutlich, dass es sich um eine Inszenierung handelt.

Neben den verschiedenen Völkern, die den Iran bewohnen, ihren Lebensumständen und Tätigkeiten, lichtete Sevruguin auch soziale Missstände und politische Ereignisse ab. Nehmen wir die Armut als Beispiel (Fotos an der Wand, Nrn. 39–41): Die Bettlerinnen sind noch arrangiert (wie eine Abbildung in einer Enzyklopädie), die jungen Sticker in Rasht wirken bereits «dokumentarisch», der Blick in die Weberei zeigt schliesslich die ungeschminkte Lebensrealität.

Immer wieder experimentierte Sevruguin auch. Die drei Soldaten mit preussischer Pickelhaube gehören laut Alpigers Legende zur Truppe des Gouverneurs von Isfahan (Nr. 38). Das Glasnegativ wurde retuschiert, um den Eindruck einer Kampfszene hervorzurufen.

Hinweis:

Die gesamte Sammlung von Fotografien aus dem Iran können Sie auf dem Bildschirm in diesem Raum entdecken.

Das Gewicht liegt in diesem Raum auf den unterschiedlichen Gruppenaufnahmen von Antoin Sevruguin. Die Aufnahmen sind zu thematischen Zweiergruppen zusammengefasst.

Es lässt sich beobachten, dass Emil Alpigers Beischriften häufig sein ethnografisches Interesse widerspiegeln. Manchmal scheinen die Angaben im Widerspruch zum Sujet zu stehen wie im Fall von Nr. 26, das einen Innenraum mit Frauen beim Tee-trinken zeigt, das Alpiger aber mit «Kurdinnen» beschriftete. Ein weiterer Fall ist Nr. 28, dessen Inhalt er als «paysannes armeniennes, Ourmia» identifizierte und Bäuerinnen beim Trennen von Spreu und Weizen zeigt. In beiden Fällen war ihm offenbar die Volkszugehörigkeit der Abgebildeten wichtiger als die Tätigkeit. Andere Fotografien ordnet er wiederum nur geografisch zu wie Nr. 27.



23 Nomaden vor einem Zelt (Qashqa'i)
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.9



24 Gruppenporträt von vier Nomadinnen
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.13



25 «Im Tee- und Kaffeehaus»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.127

Der öffentliche Raum, *birun*, und der private (Innen-) Raum, *darun*, waren in Iran stark getrennt: Diese Trennung hatte nicht nur Auswirkungen auf die Kleidung der Frauen, sondern auch auf das gesellschaftliche und gesellige Leben. Die Geschlechter lebten in den ihnen zugewiesenen Sphären und waren häufig unter sich. Männer trafen im öffentlichen Tee- oder Kaffeehaus und Frauen bei sich zu Hause im Frauenbereich. Diese homosoziale Realität findet auch in den beiden Fotografien von Sevruguin ihren Widerhall und in der Art ihrer Inszenierung. Die Männerszene (Nr. 25) wirkt fast, als habe Sevruguin nur aufgenommen, was er



26 «Kurdinnen»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.130

zufällig vor Ort beobachtete, während die Szene im Innenraum nicht nur sorgfältig arrangiert ist, sondern auch mit Hilfe von Modellen umgesetzt wurde. Ob es sich um «Kurdinnen» handelt, wie Alpiger meint, oder um Susmani-Frauen, muss offenbleiben. Sicher ist hingegen, dass es keine Frauen aus der urbanen persischen Mittelschicht sind.



27 «Rescht»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.183

Antoin Sevruguin dokumentierte auf seinen Reisen durch das Land auch das Leben der Bauern. Obwohl er den Fokus vor allem auf bestimmte, typische Tätigkeiten legte, zeigen seine Bilder viel von der damaligen Lebensrealität. Das wird besonders in Aufnahme Nr. 27 deutlich. Ein einfacher, mit Schilfgras bedeckter Vorbau dient als Arbeits- und Aufenthaltsraum. Die verhüllte Frau, die dem Fotografen den Rücken zuwendet, ist damit beschäftigt, Seidenkokons auszukochen. Sie wird die Fäden danach auf der grossen Holzhaspel aufrollen.



28 «Armenische Bäuerinnen, Urmia»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.194



29 «Im Bazar»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.63



30 «Bazar Rescht»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.94



31 Handelskontor der Gebrüder
Ohanian, Rascht
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.50



32 «Karawanserei»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.52



33 «Schwarze Derwische»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.124



34 «Zum Tanz»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.121

Ein wichtiges Thema im Œuvre von Sevruguin waren die vielen iranischen Volksgruppen – ein Thema, das sich auch in Alpigers Album wiederfindet. Allerdings gehen seine Zuordnungen nicht über die Begriffe «Bachtiaren» und «Kurden» hinaus. Als klassisches Beispiel dafür, wie unterschiedlich die Interpretation sein kann, sei hier Nr. 35 angeführt. Alpiger betitelt die Fotografie mit «Bachtiaren». Zu sehen ist aber ein Gruppenporträt, in dessen Mitte Riza Quli Khan mit Mitgliedern seines Stammes von Feyli-Luren zu sehen



35 Riza Quli Khan und eine
Gruppe von Feyli-Luren
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.17



36 «Lutis (Schauspieler, Gaukler)»
Unbekannter iranischer Fotograf
Inv.-Nr. 2022.428.64



37 «Hajji Nasir Saltana in Urmia»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.185

ist. Interessanterweise befindet sich in Alpigers Album eine weitere Aufnahme, in deren Mitte Husain Quli Khan thront, der Vater von Riza, umgeben von denselben Gefolgsleuten. Husain Quli Khan war Gouverneur des westlichen Teils von Luristan, der heutigen Provinz Ilam. Sein Sohn Riza – der auf dem Bild 28 Jahre alt ist – wurde eine Zeit lang als «Geisel» am Hof von Mas'ud Mirza gehalten, dem Gouverneur von Isfahan und einer der jüngeren Söhne von Nasir al-Din Shah, um seinen Vater in Schach zu halten.



38 Truppe der persischen Infanterie
von Sultan Mas'ud Mirza, Zill
al-Sultan (1850–1918), Statthalter
von Isfahan (1872–1907)
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.142



39 **Bettlerinnen**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.152



40 **Sticker in Rascht**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.193



41 **Weberei in einem Gewölbe**
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.107

Raum 3

Ein Land im Wandel

Unter Nasir al-Din Shah, der von 1848 bis 1896 regierte, erlebte das Land grosse Veränderungen: 1888 eröffnete die erste Eisenbahnlinie zwischen Teheran und Rey (eine Strecke von 15 Kilometern). Im Golestanpalast richtete der Kadscharen-Herrscher das erste, allerdings private, Kunstmuseum ein. Bereits 1868 entstand das Staatstheater, in dem die *Ta'zya*-Aufführungen stattfanden, eine Art Passionsspiel in Gedenken an die Schlacht von Kerbela im Jahr 680.

Während Alpigers Aufenthalt in Iran wurde viel gebaut: Neue Moscheen und Paläste entstanden, Plätze wurden angelegt. Viele Bauten zeugen von neuartigen Lösungen.

Sevruguins Aufnahmen dieser Neubauten zählen zu seinen bekanntesten Arbeiten und wurden in europäischen Büchern über den Kadscharen-Staat abgedruckt. Darunter sind auch spektakuläre Bilder aus der Vogelperspektive, die er von Türmen oder Minaretten aus aufnahm.

Seine Landschaftsaufnahmen sind nicht weniger eindrucksvoll. Wie bei den Porträts lassen sich Unterschiede erkennen: Die Bildkompositionen reichen vom malerischen Nahblick bis zur majestätischen Fernsicht. Häufig helfen menschliche Figuren, um sich in den Bildern zu orientieren und die enorme Tiefe des Bildraums und die Weite der Landschaft zu erfassen.



42 Sipahsalar-Moschee in Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.34



43 Sipahsalar-Moschee in Teheran im Bau
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.73



44 Schrein von Fatima Masuma (gest. 817) in Qum
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.80



45 Blick auf den neuen Innenhof des Schreins von Fatima Masuma in Qum
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.58

Die Sipahsalar-Moschee in Teheran wurde im Auftrag des Grosswesirs Mirza Husain Khan Sipahsalar (1828–1881) zwischen 1879 und 1884 erbaut. Mit ihren insgesamt acht Minaretten war sie damals die grösste Moschee der Hauptstadt. Stilistisch kombiniert sie osmanische und persische Elemente.

Der Schrein von Fatima Masuma zählt zum zweitwichtigsten Heiligtum der Zwölferschiiten in Iran. Die goldene Kuppel, die in Nr. 44 zu erahnen ist, wurde 1803 unter Fath 'Ali Shah Qajar (reg. 1797–1834) errichtet. Der «Neue Hof», den Sevruguin von einer Minarettspitze aus aufnahm (Nr. 45), entstand 1883.



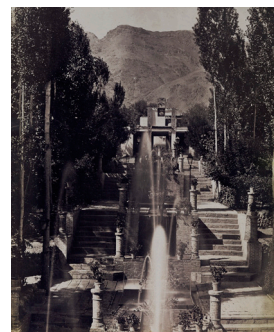
46 'Ishratbad-Palast mit seiner Reihe von Pavillons
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.32



47 Golestanpalast, Garten mit Wasserbecken und Pavillon ('Imarat-i Khuruji)
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.22



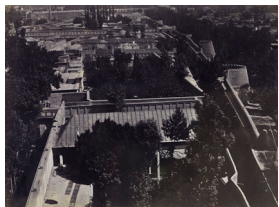
48 Palast von Kamran Mirza (1856–1929), Gartenparterre
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.40



49 Palast von Kamran Mirza (1856–1929), Garten
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.8

Kamran Mirza (1856–1929) war der Lieblingssohn von Nasir al-Din Shah. Er diente als Gouverneur von Qazvin, Gilan und Mazandaran und war eine Zeit lang Kriegsminister. Sein Palast und sein grosszügiger Garten in Teheran sind beispielhaft für die spätkadscharische Architektur. Der Wohnpavillon (Nr. 48) basiert auf einem achteckigen Grundriss; damit spielt der Architekt auf so berühmte Bauten an wie den königlichen Pavillon der Acht Paradiese in Isfahan aus dem 17. Jahrhundert. Die Fassade ist auf zwei Stockwerken von Veranden umgeben und besitzt im Obergeschoss wuchtige Fenster im italienischen Frührenaissancestil. Das Gartenparterre weist eine sogenannte Blumentorte auf (wie sie auch im Garten der Villa Wesendonck zu sehen ist). Sie wird von einer nackten Frauenfigur (möglicherweise ein europäischer Bronzeguss) gekrönt.

Der grössere Teil des Gartens (Nr. 49) ist der klassischen persischen Tradition verpflichtet und weist einen Hauptkanal auf mit mehreren, treppengesäumten Kaskaden.



50 Blick auf den Norden von Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.66



51 Blick auf den Norden von Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.113



52 Blick auf Teheran
Unbekannter iranischer Fotograf
Inv.-Nr. 2022.428.30



55 Eisenbahn von Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.187

Gelegentlich nahm Antoin Sevruguin ein Sujet auch zweimal auf. Aufgrund der Architektur lässt sich erkennen, dass Nr. 51 die ältere Aufnahme sein muss. Im Vordergrund entdeckt man eine Art einfaches Gerüst, das schräg gegen die Hofwand gestützt ist. Auf der Fotografie Nr. 50 steht an seiner Stelle bereits ein Gebäude mit Blechdach.



53 Kanonenplatz (Maidan-i Tupkhana), Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.67



56 Werkstatt der Teheraner Eisenbahn
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.192



54 Blick auf die zentrale Bühne und Zuschauerränge des Staatstheaters (Takya Dawlat) in Teheran
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.68



57 Golestanpalast, Räume des von Nasir al-Din Shah Qajar eingerichteten Museums
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.103



58 Strasse zwischen Qazvin und Rascht
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.12



59 Brücke mit schneebedeckter Gebirgskette
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.27



60 Brücke bei Manjil
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.19



61 Damavand, Blick von der Seite einer befestigten Strasse aus
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2023.10.44

Der Damavand, der höchste Gipfel in Iran, und das Felsmassiv von Bisutun zählten schon früh zu den landschaftlichen Sehenswürdigkeiten des Landes. Bisutun, heute allgemeiner bekannt als Behistun, ist berühmt für seine achämenidischen Felsreliefs und -Inschriften aus dem fünften Jahrhundert v.u.Z. Die Inschriften wurden zwischen 1835 und 1847 ein erstes Mal von Henry Creswicke Rawlinson untersucht und wenig später publiziert. 2006 wurde dieses wichtige kulturhistorische Ensemble in den Bestand des UNESCO-Welterbes aufgenommen.



62 «Eine Karavane am Fuss der Bisutun-Berge»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.24



63 «Bisutun (Skulpturenfelsen)»
Antoin Sevruguin (1851–1933)
Inv.-Nr. 2022.428.94

Impressum

Texte: Axel Langer

Lektorat: Mark Welzel

Grafik: Fabia Lyrenmann

Plakat: Rüdiger Schlömer

© 2024, Museum Rietberg, Zürich

© Texte: Axel Langer

Vermittlung/Führungen:

Gabriela Blumer Kamp

Linda Christinger

Eva Dietrich

Verwendete Literatur

Ali Behdad, «The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran», in: *Iranian Studies*, 2001, Bd. 34, Nr. 1/4, Qajar Art and Society, S. 141–151

Frederick N. Bohrer (Hrsg.), *Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870–1930*, Seattle/London: Arthur M. Sackler Gallery und University of Washington Press, 1999

George Nathaniel Curzon, *Persia and the Persian Question*, London: Longmans, Green & Co., 1892

Elahe Helbig, «Geographies Traced and Histories Told: Photographic Documentation of Land and People by ‘Abdollah Mirza Qajar, 1880s–1890s», in: Markus Ritter und Staci G. Scheiwiller (Hrsg.), *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*, Studies in Theory and History of Photography, Bd. 8, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2018, S. 79–109

Alireza Nabipour und Reza Sheikh, «The Photograph Albums of the Royal Golestan Palace: A Window into the Social History of Iran During the Qajar Era», in: Markus Ritter und Staci G. Scheiwiller (Hrsg.), *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*, Studies in Theory and History of Photography, Bd. 8, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2018, S. 291–323

Staci G. Scheiwiller, «Relocating Sevruguin: Contextualizing the Political Climate of the Iranian Photographer Antoin Sevruguin (c. 1841–1933)», in: Markus Ritter und Staci G. Scheiwiller (Hrsg.), *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*, Studies in Theory and History of Photography, Bd. 8, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2018, S. 145–169

Staci G. Scheiwiller, *Liminalities of Gender and Sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography: Desirous Bodies*, New York/London: Routledge, 2017

